



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Pomnik czy wiersz? : o "Kartce" Jarosława Marka Rymkiewicza

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2007). Pomnik czy wiersz? : o "Kartce" Jarosława Marka Rymkiewicza. W: E. Balcerzan, A. Kwiatkowska (red.) "Porwani przez przenośnie : o literaturoznawczych metaforach" (S. 141-152). Poznań : Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne"

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Pomnik czy wiersz? O *Kartce* Jarosława Marka Rymkiewicza

Pamięci
Profesora Ireneusza Opackiego

Pytanie postawione w tytule szkicu zdradza czytelną inspirację, której źródła należy poszukiwać w rozważaniach Ireneusza Opackiego na temat przemiany „koncepcji pamiętki” w kulturze przełomu wieków oświecenia i romantyzmu¹. Najbardziej widoczną konsekwencją tej przemiany był proces metaforyzacji wyrażen dosłownych odnoszonych w okresie oświecenia do „pamiętek materialnych”. „Wyrazy *ogród, posąg, nagrobek* – pisze Opacki – poczynają znaczyć: *wiersz, słowo, sztambuch*”². Poezja zastępowała, tracąc na wartości w oczach człowieka przełomu epok, zniszczalną pamiętkę materialną, czyli rzeczywiste „posągi, nagrobki i ogrodowe sadzonki”. Ich miejsce, co opisał autor rozprawy *Pomnik i wiersz*, na pewien czas zajęła „poezja”: „w szczególności sztambuch – jako cmentarz, posąg, nagrobek, muzeum historyczne, piramida, parkowy ogród...”³. Sztambuch, także ze względów praktycznych, zastępował dziewiętnastowiecznym pielgrzymom i podróżnikom galerię rzeźb i obrazów, stając się „galerią bardziej poręczną”⁴. Romantyczne „równanie metaforyczne”, w którym wyraz „posąg” odsyłał raczej do „słowa” niż do dzieła rzeźbiarza, a wiersz stawał się pomnikiem, czerpało – rzecz jasna – uzasadnienie w swoistości ówczesnych doświadczeń życiowych.

Niemniej romantyk, jako człowiek ogarnięty „obsesją przemijania” i wyrastającą z niej „obsesją pragnienia utrwaleń”⁵, wyposażał swój wyjątkowo specyficzny, bo sztambuchowy „arsenał upamiętnień”, także jako świadomy spadkobierca *Exegi monumentum*. Ireneusz Opacki, podkreślający wszakże oryginalność i „wrośnięcie w epokę” metafory pomnikowej, w innym miejscu wprost pisał, że w widzeniu romantyków poezja „pełniła zadania wagi niezwyklej – zadania horacjańskiego «posągu poetyckiego», stanowiącego ślad najtrwalszy po człowieku, za-

¹ I. Opacki, *Pomnik i wiersz. Pamiętka i poezja na przełomie Oświecenia i romantyzmu*, w: *idem, „W środku niebokrega”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995, s. 126–172.

² *Ibidem*, s. 171.

³ *Ibidem*, s. 170.

⁴ *Ibidem*, s. 166.

⁵ *Ibidem*, s. 172.

pewniającego mu nieśmiertelność”⁶. Horacy, jak wiemy, nawet zdecydowanie wyżej cenił poezję od pomników ze spiżu czy egipskich piramid. W porównywaniu poezji z pomnikami architektury czy posagami rzymski poeta był zresztą tylko kontynuatorem myśli odeń wcześniejszej⁷. W podejmowanym przez Horacego toposie „tekstu jako unieśmiertelniającego uobecnienia” ważniejsze jest jednak przełomowe usytuowanie się samego poety wobec problemu. Antyczne, zwłaszcza home-ryckie „bycie pieśnią” miało bowiem gwarantować uwiecznienie i sławę głównie bohaterom⁸. Interesujący nas wątek omawianej refleksji metaliterackiej wiąże się natomiast ściśle z rozwojem pieśni lirycznej, dzięki której, jak pisze Juliusz Domański, „następuje uobecnienie nie tylko jej przedmiotu, ale i podmiotu, w szczególności uobecnienie «z natury» nieintersubiektywnych uczuć, przeżyć i myśli”⁹. Horacy zaszczerpił kuszące dla następców i naśladowców przekonanie, że poezja liryczna „unieśmiertelnia przecież i nade wszystko także samego poetę”¹⁰.

Przemienione w konwencję Horacjańskie odkrycie tekstu jako miejsca uobecniającego sam autorski podmiot i ocalającego zeń „częstkę nie byle jaką” (*multa pars mei*), postrzegane w perspektywie romantycznych aktualizacji owej konwencji, wydaje się niezbędnym punktem odniesienia w trakcie lektury wiersza Jarosława Marka Rymkiewicza pt. *Kartka*¹¹:

Wtedy czytać mnie będziecie
Kiedy zamkną mi powieki
I na oślep po omacku
Ja w minione pójdę wieki

Przeczytacie moje łokcie
Książkę czaszki i śledzionę
Wszystkie kartki mego życia
Zamazane pokreślone

Bóg na półce to postawi:
Dzieje czaszki dwa kolana
Ale jedna biała kartka
Ta co nie jest zapisana

Ale jedna biała kartka
Ta co z książki jest wydartą
Tę kto by przeczytać umiał
Ten dopiero by się zdumiał
październik 1992

⁶ I. Opacki, „W sztambuchu Marii Wodzińskiej”, w: *idem, op.cit.*, s. 99–100.

⁷ Zob. J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Kęty 2002, s. 27–28 i 60–61.

⁸ *Ibidem*, s. 15–21.

⁹ *Ibidem*, s. 12.

¹⁰ *Ibidem*, s. 65.

¹¹ J.M. Rymkiewicz, *Kartka*, w: *idem, Znak niejasny, baśń półżywa*, Warszawa 1999, s. 7.

Jak na powiadomienie o przeczuciu własnej nieśmiertelności wiersz Rymkiewicza musi nieco odbiorcę zaskakiwać. Stajemy się świadkami dość typowego ironicznego konfliktu pomiędzy wzniosłym tematem a sposobem jego artystycznego opracowania. Zadanie Horacjańskie realizować ma bowiem nie żadne dzieło, wiersz nawet, ale zwykła tytułowa *Kartka*. Prowokacja to oczywiście tylko pozorną, bo w epatowaniu znikomością kartki odzywa się zawarta w tradycji cała duma i potęga poety. Z jednej strony zatem mamy topos „udawanej skromności”, z drugiej – budowanie autentycznego napięcia między ulotnością życia i dzieła a nieodgadnioną wiecznością. Zresztą od romantyków doskonale wiemy, że w tej ostatniej materii rozmiar nie ma znaczenia:

Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała,
Że w posąg mieni nawet pożegnanie.
Ta kartka wieki tu będzie płakała
I leż jej stanie.

Obok słynnego wiersza Juliusza Słowackiego warto jeszcze w tym miejscu przyrzeć się bliżej innym, mniej znanym tematyzacjom „kartki” w romantycznych imionnikach¹²:

Nie wiem, czy pomyślałaś kiedy, jak podobne
Do kartek albumowych kamienie nagrobne? [...]
Smutny, jeśli zapomnisz, wdzięczny gdy spamiętasz,
Bezimienny i niemy idę na ten cmentarz.

[M. Bałucki, *W imionniku S. M.*]

Kamień na smętarzu, kartka w imionniku
Różnych imiona stawia przed oczyma.
Gdy się twe oko przy moim zatrzyma,
Wspomnijże o mnie, jak o nieboszczyku!
Część wszakże ze mnie tu leży, jak w grobie –

[W. Zaleski, *W imionniku*]

Dzięki tym dwu tekstom możemy zaobserwować, jak na dłoni, konwencjonalizację interesującego nas ciągu metamorfoz. Kartka staje się tak naprawdę warta przywołania, o ile staje się wierszem–wpisem, ten natomiast zyskuje w efekcie kształt i funkcję pomnika–kamienia nagrobnego. Otrzymujemy *exegi monumentum* w wydaniu cmentarnym. Zasada ekwiwalencji obejmuje dwie pary pojęć: kartka–pomnik, wiersz–grobowiec poety. Ceną unieśmiertelnienia jest częściowe umiowanie w akcie twórczym, pisanie–umieranie, symboliczny pochówek siebie samego „na kartce”. Także romantyczne powtórzenie *non omnis moriar* przyniosło w istocie jego znaczącą modyfikację, a w wersji tu oglądanej jest wywróceniem tej idei na nice. Pogrzebu bowiem, wbrew przekonaniu Horacego, nie uniknie nawet

¹² Cytuję za I. Opacki, *Pomnik i wiersz...*

owa „częstka nie byle jaka”, tyle że będzie to pogrzeb tekstowy: „Część wszakże ze mnie tu leży, jak w grobie” – pisał Zaleski. Akt pisania usytuowany został w przestrzeni tanatologicznej. Upamiętnianie się podmiotu wiersza zrównane jest z jego drogą ku śmierci: „idę na ten cmentarz” – czytamy u Bałuckiego. „Ars poetica” płynnie, choć paradoksalnie, przechodzi w „ars moriendi”.

„Sztukę pisania” jako odmianę „sztuki umierania” praktykuje także Jarosław Marek Rymkiewicz w *Kartce*. Pierwsza strofa wiersza przynosi serię stereotypów wypełniających szczerlnie każdy wers z osobna. Pierwszy z nich ma charakter kliszy literackiej: „Wtedy czytać mnie będziecie”. Apostrofa do czytelników wieszcząca, w zgodzie z antycznym wzorcem, trwałość własnego dokonania poety mieści w sobie jednakowo i moc „kartki” Słowackiego, która „wieki tu będzie płakała”, i dydaktyzm klasycznych zwrotów „do potomności”, jakich nie powstydziliby się sam Książka („Przyjm nasze myśli, późna Potomności!”¹³). Czytelność apofroficznego konwencji podkreślają wersy następne, przytaczające potoczną frazeologię związaną z opisywaniem umierania: „Kiedy zamkną mi powieki” oraz, także potoczne, zwroty sygnalizujące brak wiedzy o mającym nadejść doświadczeniu: „I na oślep, po omacku”. Wers ostatni, „Ja w minione pójdę wieki”, ma charakter metalepsis, spełniającego, w nieco przestarzałym szacie językowej, funkcję eufemizmu, łagodzącego zapowiedź śmierci. Prostotę i stereotypowość przekazu poetyckiego uwydatnia wybór ośmiozłogowca, któremu zazwyczaj w tradycji polskiej towarzyszył styl niski, a nawet skojarzenie z ludowością i dydaktyzmem¹⁴. Omawiana forma wierszowa przynależała raczej do drobnych form lirycznych, choć w kontekście *Kartki* Rymkiewicza ważne wydają się takie jej zastosowania, jak w *Uwagach o śmierci niechybnej* Baki¹⁵ oraz w utworach średniowiecznych: *Dusza z ciała wyleciała*, *Skarga umierającego* czy *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. Przywołane tytuły są istotnymi nośnikami „skojarzeń semantycznych” wywoływanych zazwyczaj przez miary wierszowe i stanowią o właściwej dla ośmiozłogowca w polskiej tradycji literackiej „aureoli ekspresyjnej”¹⁶.

Na pierwszej strofie wiersz się jednak na szczęście nie kończy, choć prostoduszny ośmiozłogowiec, wyposażony w pamięć o mortalnej refleksji średniowiecza i późnego baroku, pozostaje do ostatniego wersu. Powszechnie stosowana

¹³ Z wiersza *Do Potomności*. Cyt. wg I. Opacki, *Pomnik i wiersz...*

¹⁴ Zob. na ten temat L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.

¹⁵ Analizę złożonej wersyfikacji *Uwag* przedstawia A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi o śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991. Ośmiozłogowiec nie jest oczywiście jedynym rozmiarem zastosowanym w *Uwagach* i jak podkreśla Nawarecki jest on rozcinany przez średniówkę na połowy, przez co współtworzy kołowy porządek rytmiczny utworu odsyłający w ikonografii do „koła śmierci” (s. 58–63). W książce Nawareckiego znalazł się także rozdział poświęcony recepcji Baki w poezji J.M. Rymkiewicza (s. 323–351).

¹⁶ Odwołuję się tu do generalnych przekonań na temat roli „rytmiczno-metrycznej strony wersu” zapisanych przez J. Łotmana, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 223–227. Pojęcie „aureoli ekspresyjnej” zaczerpnął Łotman z prac W. Winogradowa.

metonimia obecna w wyjściowej apostrofie, w której autor pojawia się zamiast dzieła: „czytać mnie będziecie”, traci w strofie drugiej swój potoczny charakter, aktualizowany chociażby w takich zwrotach, jak „czytanie Mickiewicza” itp.:

Przeczytacie moje łokcie
Książkę czaszki i śledzionę

Turpistyczna ekspresja rodzi się z wyciągnięcia lingwistycznych konsekwencji z metonimii–skamieliny. Lektura dzieła literackiego staje się „lekcją anatomii”, w trakcie której czytelnik przeprowadza „sekcję zwłok” poety. Rymkiewicz wystawia na próbę dualistyczne pojęcia człowieka i trwałość opozycji *anima* – *corpus*. Udostępnienie obiegowych wyobrażeń zamkniętych w językowej formule „czytania kogoś”, „czytania autora” prowadzi już w następnym dwuwiersiu do zrównania części ciała z kartką. Ekwiwalencja tego, co słowne z tym, co cielesne, obecna także w strofie trzeciej („Dzieje czaszki dwa kolana”) przywraca jednak porządek logiczny właściwy dla przepowiadanych na początku aktów czytania. Ciało piszącego przeistacza się w książkę: „Wszystkie kartki mego życia”, a do grona czytelników dołącza Bóg–Archiwista: „Bóg na półce to postawi”.

Oczywiście porównanie ludzkiego życia do książki jest niezwykle głęboko osadzone w kulturach żydowskiej i chrześcijańskiej, jako „religiach Księgi”. Wszystkich źródłowych metafor o zajmującym nas tu przesłaniu nie sposób nawet wymienić. Wśród komentarzy do nich natomiast szczególną uwagę zwraca późno-średniowieczne kazanie przypisywane niejakiemu Hildebertowi z Lavardin, w którym Hiobowe wyrażenie *librum scribat* pozwoliło mu wśród rodzajów ksiąg biblijnych wyróżnić „księgę pisma cielesnego”¹⁷. Życie człowieka i ciało ujęte w kategoriach „słowa wcielonego” konsekwentnie prowadzą w twórczości Rymkiewicza do somatyzacji pisma. Najbardziej chyba jaskrawym przykładem wyciągania tej konsekwencji jest wiersz ze zbioru *Thema regium*, rozpoczynający się dystychem:

Moje słowa są cielesne Mają łokcie usta
Są porośnięte skórą Płynie przez nie krew¹⁸.

Pomimo kuszącej bliskości pola semantycznego zarysowanego w egzegezach biblijnych w odszukiwaniu sensów wiersza pt. *Kartka* właściwsze wydaje się jednak pozostanie przy wątku ściśle metaliterackim. Ten bowiem, choć jest bezpośrednim następstwem aktu boskiej kreacji, w łańcuchu przyczynowo-skutkowym opowiada o działaniu w kierunku odwrotnym do Stworzenia. Dobitny zapis tej odwrotności Stworzenia i tworzenia (życia jako pisania–umierania) znajdziemy np. w wierszu Rymkiewicza *Popiół są nasze słowa*:

¹⁷ Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 325. Tam również obfity katalog zastosowań porównania życia do książki.

¹⁸ J.M. Rymkiewicz, *Thema regium*, Warszawa 1978, s. 8.

I jak gwiazda z popiołu co się wciąż spopiela
Słowo wciela się w ciało Ciało w słowo się wciela.

Także w *Kartce* podmiot autorski czyni swoją powinność, czyli konsekwentnie przekształca to, co somatyczne w to, co tekstowe i objawia się nam ostatecznie jako „Ja–Książka”. Wydawałoby się, że mógłby właściwie powtórzyć za Słowackim zdanie z jego listu do matki: „bo ja nie jestem niczym innym, jak moimi poezjami”¹⁹. Ciało poety zostanie w postaci książki złożone w boskim archiwum oraz udostępnione wszystkim zainteresowanym. Romantyczny pomnik „z imionnika”, nawet niechby ten w postaci kamienia nagrobnego, został prawie że zastąpiony teczką na akta osobowe. Ale w gruncie rzeczy wracamy w ten sposób do Horacego. Skoro miejscem złożenia zwłok poety stanie się książka na półce, to znaczy, że nad realnym grobowcem nie warto płakać.

„Groby poetów, jeśli wierzyć słowom Horacego, są puste”²⁰ – pisał Stanisław Rosiek, rozpoczynając rozprawę o *Zwłokach Mickiewicza*. Następnie przypominał w niej tradycyjną wykładnię post-Horacjańskiego „symbolicznego języka”, służącego opowieściom o „pośmiertnym życiu poetów”: „Jedynym teraz ciałem poety jest jego dzieło. Tam więc, w dziele, a nie w grobie, należy go szukać. Jedyną odtąd formą obecności poety jest słowo”²¹. Przypomnijmy w tym miejscu przekornie wiersz Rymkiewicza *Exegi monumentum*²², w którym aktualna „obecność” tego samego poety, czyli Mickiewicza zdradza cechy raczej wampiryczne:

Ten zmarły co na palcach zgłoski w trumnie liczy.

Wiersz o Mickiewiczu nie jest jednak „horrorem”, lecz jego pastiszem, a „nieustraszony łowca wampirów” chce przy okazji pozbyć się także prześladowającej go myśli Horacego. Ze słynnej Mickiewiczowskiej frazy „Świeci się pomnik mój nad szklanny Puław dach” w tekście Rymkiewicza pozostaje tylko:

Ta śpiewka śpiewak śpiewność śpiewny i śpiewany
Exegi munimentum nad dach Puław szklany²³.

Ironiczny dystans wobec toposu towarzyszy nam niewątpliwie także w znaczniej późniejszej *Kartce*. Rozpad ciała, jak demonstrowa w niej poeta, postępuje wraz z rozkładem dzieła, jako czynnością wykonywaną przez czytelnika. Przypomina to żartobliwą i okrutną zarazem parafrazę Horacjańskiego motywu zawartą w *Epizodzie w bibliotece Zbigniewa Herberta*:

Jasna dziewczyna pochylała się nad wierszem. Oстрыm jak lancet ołówkiem przenosi na białą kartkę słowa i zamienia je na kreski, akcenty, cezury. Lament poległego poety wygląda teraz jak salamandra objedzona przez mrówki.

¹⁹ Cyt. za I. Opacki, *Pomnik i wiersz...*

²⁰ S. Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, Gdańsk 1997, s. 31.

²¹ *Ibidem*, s. 32.

²² J.M. Rymkiewicz, *Thema regium*, s. 39.

²³ *Ibidem*, s. 38.

Kiedy nieśliśmy go pod ostrzałem, wierzyłem, że jego ciepłe jeszcze ciało zmartwychwstanie w słowie. Teraz, kiedy widzę śmierć słów, wiem, że nie ma granicy rozkładu. Pozostaną po nas w czarnej ziemi rozrzucone głoski. Akcenty nad nicością i prochem²⁴.

Rozpad toposu jest oczywiście u Herberta wzięty w nawias za sprawą dystansu zbudowanego pomiędzy narratorem a fachowo destruującą ciało wiersza gorliwą uczennicą – to ona przecież i jej metoda stają się ostatecznymi obiektami ironii. Jarosław Marek Rymkiewicz w ironicznej grze poetyckiej, jaką niewątpliwie także jest jego *Kartka*, nadużył jednak, nie po raz pierwszy zresztą, owego „symbolicznego języka”, który zrodziły pieśni Horacego. Proces swojego „tekstowego uobecniania się” doprowadził do somatycznego absurdu. Naturalistyczna wizja „tekstualizacji” poszczególnych części ciała układających się w domniemaną całość osoby petryfikuje ją na naszych oczach, poddaje zabiegowi swoistej, bo laboratoryjnej wręcz mumifikacji. Staje się to oczywiście, podobnie jak w wierszu o Mickiewiczu, tylko karykaturą idei „posagowienia” i ocalenia przed nicością. Utożsamienie dzieła i twórcy tak absolutne, że aż śmieszne nie może w efekcie wytrzymać podjętej z uporem próby. Po katarynkowej serii stereotypów na temat odchodzenia poety w strofie pierwszej oraz ironicznym rozbijaniu ich w strofie drugiej i do połowy trzeciej pojawia się następnie w wierszu jedno małe, choć zagadkowe i dwukrotnie powtórzone, „ale”:

Ale jedna biała kartka
Ta co nie jest zapisana

Ale jedna biała kartka
Ta co z książki jest wydarta.

Ta zawsze godna napiętnowania dewastacja zasobów bibliotecznych jest jednak o tyle tajemnicza, że dotyczy kartki białej. Pozostała ona taką najwyraźniej z woli podmiotu autorskiego i choć „nie jest zapisana”, nie jest mimo wszystko pozbawiona sensu. Stając się zagadką, tajemnicą, wyzwaniem dla dociekliwego interpretatora, zyskuje jednocześnie walor nośnika wartości. Uwydatnia też kluczową dla tekstu relację części do całości („kartka – książka”), w której zawiera się dialog z motywami Horacjańskimi.

W jednej z fundamentalnych rozpraw o poezji Rymkiewicza, autorstwa Ryszarda Przybylskiego, znajdziemy „optymistyczną” wykładnię owego dialogu:

Persona poety daje się więc utożsamiać z tekstem. To znaczy, że Horacjańska *multa pars* poety, ta część, która zwycięży śmierć, to tekst. Zmartwychwstać znaczy być czytany²⁵.

Mógłby to być właściwie idealny komentarz do pierwszej strofy *Kartki*. Podobnie jak i inny fragment tego samego wywodu Przybylskiego o tym, że:

²⁴ Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, [1957] Wrocław 1997, s. 119.

²⁵ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 30–31.

[Rymkiewicz] Chwali więc język, ponieważ człowiek może osiągnąć wieczność tylko w języku. Każde Drugie Przyjście nastąpi tylko w języku²⁶.

Z tymi przekonaniem dobrze koresponduje, obecny także w *Kartce*, autotematyczny motyw wielu utworów Rymkiewicza, w którym wiersz zostaje zrównany z ciałem, nawet z ciałem rozpadającym się²⁷. „Motyw wiersza–ciała” jest oczywiście ściśle wkomponowany w przestrzeń tanatologiczną, w obrębie której, jak napisał Przybylski: „Komunikacja językowa przypomina rytualną śmierć”. W wierszach autora *Kartki* przeczytamy o tym wprost, np.:

Urodzony przed chwilą, mam się ku końcowi.

Rozkażcie, niech mnie pogrzebią na dnie moich wierszy²⁸.

Ciało–książka staje się wierszem–grobowcem, kamieniem nagrobnym niczym teksty „w imionnikach”, mimo wszystko wariantem Horacjańskiego pomnika. „Napisanie wiersza to rytualna śmierć poety” – pisze Przybylski, ale to ona właśnie „rozdaje artystę ludziom”. Symboliczną śmierć, śmierć jako formę komunikacji, czyli „przekształcenie osoby w tekst” w poezji Rymkiewicza znawca klasycyzmu odczytuje w duchu tradycyjnego spełniania się idei „tekstu jako uobecnienia”:

Neantyzacja osoby, rozkład ciała i przemiana cogito w nową formę bytu. Metamorfoza indywidualnego podmiotu w tekst istniejący w kulturze²⁹.

W późniejszych komentarzach do twórczości poety, częściowo także za sprawą nowych wierszy publikowanych już w latach dziewięćdziesiątych, pojawia się osłabienie pewności sądu prezentowanego przez Przybylskiego. Ciało ukazywane w momencie rozkładu, zdaniem Adama Poprawy, „implikuje również destrukcję kultury” obserwowaną na zasadzie synekdochy w obrazie rozkładu wiersza. W miejscu zarezerwowanym dotąd dla pewności na trwanie „cienia” w Wiecznym Teraz widzieć trzeba raczej zwątpienie, „skoro kultura – jak pisze Poprawa – przedstawiana jako sfera poddana procesom destrukcji, nie może być dla egzystencji sankcją ocalającą”³⁰. Autor książki o poezji Rymkiewicza zwraca w tym kontekście uwagę na aktualizację toposu *exegi monumentum* w wierszu *Chciałem żeby to było*:

Chciałem żeby to było ale jak z kamienia

I mogło to mieć imię lub nie mieć imienia

[...]

²⁶ *Ibidem*, s. 35.

²⁷ Gruntownie omawia ten wątek A. Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999, s. 83–87.

²⁸ J.M. Rymkiewicz, *Metafizyka*, Warszawa 1963, s. 17–18.

²⁹ R. Przybylski, *op.cit.*, s. 44.

³⁰ A. Poprawa, *op.cit.*, s. 86.

Chciałem żeby to było jak kamień na grobie
Pewnie wystarczy tyle zostawić po sobie³¹.

„Już jego tytuł – zwraca przytomnie uwagę Poprawa – informuje o tym, iż zamiar bynajmniej nie musi być tożsamy ze spełnieniem”³². To odróżnia współczesnego autora od „sztambuchowych” romantyków, pewnych przynajmniej utożsamienia dzieła z „kamieniem na smętarzu”. Kultura, w myśl interpretacji Poprawy, w świecie poetyckim Rymkiewicza, przegrywa z egzystencją, choć: „ta hierarchizacja nie oznacza przecież unieważnienia, pozostaje natomiast przejawem świadomości doświadczonej niewystarczalności kultury”³³. Jedną z metafor tej niewystarczalności jest zapewne zagadkowa „biała kartka” z omawianego przez nas wiersza. Oscylując na granicy lekkości żartu i powagi tajemnicy, zdaje się ona ostatecznie kruszyć klasyczną wiarę w tekstowe uobecnienie, zgodnie z którą: „poeta, ukryty w tajemnej nocy staje się widomy dopiero wówczas, kiedy stworzy tekst”³⁴. Ryszard Przybylski zbudował te wyjaśnienia na opozycji „skrytej osobowości” i „widomej persony”:

Kiedy poeta żyje, ukryty jest w swoim ja głębokim, a widomy w swoich tekstach. Kiedy umrze, zostanie ukryty w Bogu, w materii, może na Wyspach Szczęśliwych, nie wiem zresztą gdzie, ale nadal będzie widomy w swoich tekstach³⁵.

W *Kartce* cała ta koncepcja poety „widomie skrytego” ulega odwróceniu, a wraz z nią odwraca się również sens toposu. Oto tekst, „słowo cielesne”, uobecnia już wyłącznie śmiertelne ciało. To, co zapisane staje się zatem synonimem drogi do nicości. Właściwą obecność poety wskazuje natomiast to, co niezapisane, „biała kartka”, której pustka i biel, paradoksalnie, powinny raczej służyć jako „figury unicestwienia”. W omawianym wierszu zyskują one natomiast status Horacjańskiej *multa pars*, „częstki nie byle jakiej”, która uniknie pogrzebu „na dnie wierszy”:

Ale jedna biała kartka
Ta co z książki jest wydarta
Tę kto by przeczytać umiał
Ten dopiero by się zdumiał.

Można oczywiście taką zmianę porządku w odczytywaniu tradycyjnej synekdochy tłumaczyć typowo Rymkiewiczowską „przekorą”. Zgodnie z wyjaśnieniami Aleksandra Nawareckiego zjawia się ona w twórczości interesującego nas autora w opozycji do pokory, nakazującej klasykowi „ponawianie i aktualizowanie odzie-

³¹ J.M. Rymkiewicz, *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 27.

³² A. Poprawa, *op.cit.*, s. 87.

³³ *Ibidem*, s. 95.

³⁴ R. Przybylski, *op.cit.*, s. 36.

³⁵ *Ibidem*, s. 37.

dziczonych wzorów”, tyle że zastawiając pułapki „jałowych powtórzeń, stylizacji i imitacji”. „Przekora – pisze Nawarecki – jest wówczas cenną, aczkolwiek wymyślną i ryzykowną szansą obrony”³⁶.

Trudno jednak, przystając na „przekorę”, nie dostrzec w geście poety–uczonego związku z pewnymi elementami współczesnej mu refleksji na temat pisma, autora i podmiotu. Już Julian Przyboś zauważał, konstatując współczesne wygasanie wiary w „złudną nieśmiertelność dzieła”, że:

Artysta realizuje się w tej chwili **porzucania siebie**, jest – w ruchu; istnieje o tyle, o ile się wyzwala ze swej sztuki od siebie, nigdy bez reszty nieokreślonego przez dzieło, wyzwala po to, ażeby się nie zastalić, lecz – minąć³⁷.

Czytając z kolei *Kartkę* aż do samego końca, możemy obserwować, jak poeta konsekwentnie, choć z przymrużeniem oka ilustruje tezę o „śmierci autora”, w myśl której w trakcie lektury tekstu, jak pisze Roland Barthes, „autor, na wszystkich jego poziomach, zaczyna się unieobecniać”³⁸. „Dzieło, które powinno zapewnić autorowi nieśmiertelność – dodaje Michel Foucault – przypadła teraz rola jego zabójcy”³⁹. Przyczyny takiego stanu rzeczy bodaj najlepiej powinny być znane, wywiczonemu w grze konwencjami, poecie–klasycyście. „Władza pisarza – jak podpowiada bowiem Barthes – polega wyłącznie na mieszanii charakterów pisma”. Jego „wewnętrznej istoty” nie daje się przeto wyrazić czy chociażby „przetłumaczyć”, gdyż jest ona „tylko złożonym słownikiem, którego słowa można zrozumieć tylko przez inne słowa i tak w nieskończoność”⁴⁰. Za „znikanie podmiotu” obok intertekstualności odpowiada także konwencjonalizacja form literackich:

Umieszczając między sobą samym a swoim tekstem – pisze Foucault – cały arsenał pisarskich chwytów, piszący podmiot pozbywa się znaków swej wyjątkowości i przez to wyróżnia go jedynie osobiwa forma nieobecności. Cechą zasadniczą jego pisarstwa staje się śmierć⁴¹.

Podmiot czytanego przez nas wiersza Rymkiewicza najpierw zdaje relację z takiego pisania–znikania w tekście, by następnie, wbrew podpowiedziom tradycji obiecującej „literacką nieśmiertelność”, najdosłowniej uciec z książki. Miejsce schronienia się jego oryginału pozostaje na zawsze niezapisane. Przypomnijmy aktualne tu zdanie Przybosia o tym, że artysta „jest – w ruchu”, nie daje się zatrzymać na dłużej niż czas powstawania dzieła i w końcu „porzuca osiągnięte ciało formy”⁴².

³⁶ A. Nawarecki, *op.cit.*, s. 328.

³⁷ J. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 103.

³⁸ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, s. 249.

³⁹ M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 202.

⁴⁰ R. Barthes, *op.cit.*, s. 250.

⁴¹ M. Foucault, *op.cit.*, s. 202.

⁴² J. Przyboś, *op.cit.*, s. 104.

Tekstowy podmiot, choć jawnie „porzucony”, to jakoś naśladowujący i mający reprezentować „nie zastalonego” autora, skłonni bylibyśmy potraktować więc przy najmniej jak kopię. Tymczasem jednak, na co zwraca uwagę filozof „różnicy i powtórzenia”, Gilles Deleuze, „naśladowanie jest kopią, ale sztuka jest pozorem, odwraca kopie w pozory”⁴³, a do „funkcjonowania pozoru z istoty należy symulowanie tożsamości, podobieństwa i negatywności”⁴⁴. Deleuze wykorzystuje tu Platonskie rozróżnienie modelu i kopii oraz kopii i fantazmatu. Ja–Książka Rymkiewicza, „podmiot powtórzenia”, w dążeniu do osiągnięcia tożsamości z oryginałem, do bycia kopią doskonałą, godną miana Tego Samego, nieuchronnie staje się pozorem. Ostatnia strofa *Kartki* uświadamia nam, że „wiersz–ciało” to kopia obrócona w pozór, zgodnie z zasadą wskazywaną przez Deleuze’a, komentującego Platona:

W nieskończonym ruchu zdegradowanego podobieństwa, kopii jako kopii, docieramy jednak do punktu, w którym wszystko zmienia naturę, w którym sama kopia obraca się w pozór, w którym ostatecznie podobieństwo, duchowe naśladownictwo, ustępuje miejsca powtórzeniu⁴⁵.

Jeżeli by dalej przyjąć za francuskim filozofem, że „maska” jest „prawdziwym podmiotem powtórzenia”⁴⁶, to w przypadku poezji Rymkiewicza byłaby to zawsze „maska pośmiertna”. Drogi („na ten cmentarz”) nie wyznacza i nie oświetla już zatem poecie („nad szklanny Puław dach”) nie tylko pomnik, co trwalszy od spizu, ale nawet wiersz tak trwały i jednoznacznie wskazujący na konkretną osobę jak kamień nagrobny. Jeśli w „tekście – niszczycielu każdego podmiotu” istnieje jakiś, jak nazywa go Barthes, „podmiot do kochania”, to jest on „rozproszony, trochę jak popiół rzucony na wiatr po śmierci (motywowi *urny* i *stelli*, obiektom solidnym, zamkniętym, instruktorom przeznaczenia, przeciwstawiałyby się *odłamki* pamięci), erozja, która z minionego życia pozostawia ledwie kilka śladów”⁴⁷. Rymkiewicz idzie jeszcze dalej, świadomy, jak pamiętamy z innego z cytowanych wierszy, że *Popiół są nasze słowa*: „obiektem solidnym” przeciwstawia niezapisaną, białą kartkę i na wszelki wypadek wydiera ją z książki.

Stanisław Rosiek, w przywoływanej już przeze mnie książce o „zwłokach Mickiewicza”, podkreśla troskę ludzi XIX wieku o zachowanie „wizerunku umarłych poetów – jako umarłych właśnie”. Przejawiało się to m.in. w zdejmowaniu maski pośmiertnej, która tworzyła, przyciągające uwagę żywych, symboliczne „drugie ciało” umarłego poety⁴⁸. W przykuwającym naszą z kolei uwagę wierszu Rymkiewicza „maska pośmiertna”, zdjęta w trakcie aktu twórczego, który jest – jak pa-

⁴³ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 398.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 408.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 191.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 49.

⁴⁷ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 11.

⁴⁸ S. Rosiek, *op.cit.*, s. 50–51.

miętamy – „rytualną śmiercią poety”, odsłania swoje właściwe oblicze jako pozór, znak nieobecności. Symboliczną reprezentacją poety okazała się pusta kartka rzucana śmierci jak wyzwanie. Raz jeszcze „kartka” w naszym dyskursie sprowokuje obecność wiersza „z imionnika”. W dedykowanej Profesorowi Opackiemu interpretacji tekstu Mickiewicza *Nieznajomej, dalekiej – nieznany, daleki...* Aleksander Nawarecki odczytuje „śnieżną biel” w kategoriach „figury unicestwienia”. Odnalezione „w imionniku” odesłanie do „bieli kartki” deszyfrowane jest przezeń w ważnym dla nas kontekście związku pisma i śmierci. To „biel kartki, która na wieczność pochłania i zatrzymuje kładącego znaki wędrowca”. „Bo ona także – pisze dalej Nawarecki – zabiera cielesne życie, czy raczej wymienia je na papierową nieśmiertelność”⁴⁹.

Przekorny podmiot tekstu Rymkiewicza, wybierając biel pustej kartki, zatrzymuje się na krawędzi wieczności. Inaczej, niż gdyby postępował w zgodzie z konwencją motywu Horacjańskiego, pragnie ocalić przed pochłonięciem tę część siebie, która nie poddaje się bądź po prostu z innych przyczyn, np. na mocy wyboru poety, nie podlega symbolicznej wymianie. Ironizuje więc zastępczą, literacką nieśmiertelność „dla innych”, sugerując byśmy szukali go raczej w tym, co niezapisane, choć w gruncie rzeczy pewnie nie zależy mu specjalnie na tym, byśmy go tam w końcu w ogóle odnaleźli. To swoiste wykrzyknienie skierowane w stronę czytelnika: złap mnie, jeśli potrafisz! W tym niedopowiedzeniu i braku dokonuje się prawdopodobnie akt scalenia podmiotu. Jak wszakże zauważył Paul de Man:

Nieobecność stwarza przestrzeń i wywołuje grę potrzebną do odwrócenia i ostatecznie prowadzi do totalizacji, która zrazu wydawała się przez nie uniemożliwiana⁵⁰.

Jeśli zatem podmiot znika, rozprasza się i w końcu umiera w tekście i wraz z nim, niech przynajmniej ocaleje dla siebie w tym, co „nie jest zapisane”. Jeśli zatem zostanie pochowany, nawet zgodnie ze swoją wolą, „na dnie wierszy”, to będą one oznaczały w istocie *Grób nieznanego poety*⁵¹ z wiersza o tym właśnie tytule, i będzie to trwało tak długo, dopóki nie wyczerpie się pomieszczona w tymże wierszu deklaracja:

Chciałbym ci powiedzieć nienapisany wiersz.

⁴⁹ A. Nawarecki, „Nieznany, daleki”. O wierszu z imionnika Ludwiki Mackiewiczówny, w: *idem, Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003, s. 38–39.

⁵⁰ P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 60.

⁵¹ J.M. Rymkiewicz, *Człowiek z głową jastrzębia*, Łódź 1960, s. 41.